

MAX WEBER'İN “PROTESTAN MESLEK AHLÂKI” ARGÜMANI İZLEĞİNDE REMBRANDT'IN “ÜÇ AĞAÇ”I

A LOOK REMBRANDT'S “THE THREE TREES” ETCHING IN THE LIGHT OF MAX WEBER'S PROTESTANT ETHIC ARGUMENT

Nurtaç Elçi Akpınar*

Öz

Rembrandt van Rijn, sanatsal üretimini Protestan bir anlayışın yönlendirdiği, XVII. yüzyıl Hollanda Altın Çağı'nın en önemli ressamlarından. Günümüze ulaşmış yazılı bir belge olmamasına rağmen sanatçının yapıtları, onun Protestan mezheplerinden Mennonitizme spiritüel yakınlığının en önemli tezahürleri olarak yorumlanabilir. Tıpkı Mennonitler gibi yaşamı boyunca İncil'in yalın gerçekliğini arayan Rembrandt'ın sanatına Mennonitizmin, insanî kutsallığın İncil'in derinden kavranması ve Tanrı sevgisi yoluyla yükseltilmesi anlayışı yansımış ve bu Mennonit ruh, yaşadığı dönem Hollanda sanatı özelinde oldukça ayırksız addedilen sanatçının dinî konulu yapıtlarının ötesinde, portrelerini, manzaralarını da kapsayan tüm üretimine sinmiştir. Altın Çağ'da Mennonitler, sınırlı dinî özgürlüğe sahip azınlıktaki bir topluluk olmuş olsalar da bu dönemde tüm Baptist hareketler bağlamında Hollanda, Avrupa'nın en hoşgörülü ülkesi konumundadır. Menno Simons'un “*Hristiyanca yaşayın; barışçıl, merhametli, müşfik ve gerçek bir tevazu içinde olun; Tanrı'nın kelâmına riayet edin*” öğütleri, XVII. yüzyıl Mennonitizminin temel düsturu olmuştur. Ancak Hollanda Altın Çağı'nın sunduğu fırsatlar, inzivaya çekilen, sakin bir yaşam sürdüren Mennonitler'in birçoğunu cezbeder. Büyük oranda kentli bir nüfus olan Hollandalı Mennonitler, giderek sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik alanlarda aktif roller almaya başlarlar ve Sjouke Voolstra'nın deyişiyle “*tüccar vaize galip gelir*”. Mennonit topluluk içerisindeki birçok varlık-

*Öğretim Görevlisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü
İstanbul / Türkiye

nurtacelci@hotmail.com

lı tüccar ve zanaatkâr, ekonomik yaşamda son derece etkin olur. Zengin Menonitler en fazla tekstil alanında faaliyet göstermişler, diyakozların bir kısmı, aynı zamanda kumaş tüccarlığı da yapmıştır. Baltıklar'da ticaret yapan Menonitler, özellikle balina ve ringa balıkçılığında öncü olmuşlardır. Yine bu dönemde tıp doktorları arasında birçok Menonit olduğu da bilinmektedir.

Hollanda Altın Çağı, sanatsal faaliyetlere de ivme kazandırmıştır. Artık sanata yön veren yeni ekonomik ve siyasi elit sınıf- burjuva sınıfı bu dönemde kendi inançları doğrultusunda sanatçılara ahlâkî bir görev atfederek yapıtların Hıristiyanca bir yaklaşımla gerçekleştirilmesini talep etmiştir. Böylece Hıristiyan yaşam biçiminin yalnızca sözle değil amellerle de ifade edilmesi gerektiği Menonit anlayışı bağlamında, yalnızca Menonit tüccarın değil, Menonit sanatçının da İncil'in rehberliğine sığınması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Rembrandt da tüm sanatsal yaşamı boyunca bu anlayıştan ayrılmamıştır.

Sanatı, Rembrandt için *“Tanrısal istemenin ona yüklediği özel bir ödev”*dir. Bu Tanrısal ödev, *“Protestan Ahlâkı”* argümanını geliştirirken Weber'in en önemli dayanağı olmuştur: Protestanlık, özel bir edinin ahlâkî içerir; bunun da kaynağı doğruluk sadakati, dinî bir görev anlayışı ile inanan kulun mesleki yükümlülüğünü bıkmadan, usanmadan yerine getirme azmi ile karakterize edilebilecek *“dünyevi asketizm”*dir. Weber'e göre ekonomik davranış biçimleri bağlamında Katolikler ve Protestanlar arasındaki ayırt edilebilir farkın temelini dünyevi asketizm prensibi oluşturur. Bu anlayış batı dünyasında modern burjuva kapitalizminin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Protestanlık, kapitalizmin gelişimini sekteye uğratacak sınırlandırmaları gevşeterek, çalışkanlık, kanaatkârlık, itidal, dürüstlük gibi ekonomik erdemleri teşvik ederek kapitalizmin *“ruhu”*nun güçlenmesinde psikolojik destek sağlamıştır. *“Meslek”*, kulun Tanrı tarafından belirlenen yaşam durumudur. Böylece çalışma, salt ekonomik bir refaha ulaşma ile değil, ruhani bir kurtuluşa ulaşma ile ilişkilendirilmektedir. Mesleki başarı, Tanrı'nın bir lütfudur; *“seçilmişliğin”* kanıtıdır. Weber'in savunduğu üzere Protestan ahlâkın yönlendirdiği çalışkanlık övgüsü ve mesleki başarı teşviki, kapitalizmin ortaya çıkışında hayati öneme sahiptir. Dolayısıyla Hollanda'nın, kapitalizmin büyük ölçekte geliştiği ilk ülke oluşu, tesadüfi gözükmemektedir. Hollandalı usta Rembrandt da, *“Tanrı tarafından çağrıldığı mesleğini”* büyük bir aşkla yerine getirmiştir. O Weber'e göre *“pü-*

riten anlayışın muazzam etkisinin somut bir örneğidir; özgürlük ve sefalet içinde yaşamış Protestan bir ruh"tur.

Rembrandt'ın Protestanca yaklaşımı, özellikle dinsel konuları ele alışı bağlamında Katolik öncülleri ve çağdaşları karşılaştırması ışığında ayırt edilebilmektedir. Ancak sanatçının farklı türlere ait yapıtları da bu bakış açısı üzerinden incelenebilir. Bu çalışmada Rembrandt'ın manzara yapıtları gelişimi ve sonrasında "Üç Ağaç" adlı aside yedirme baskısı, sanatçının dinsel yönelimi ve Weber'in "Protestan Ahlâkı" argümanı izleğinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Rembrandt, "Üç Ağaç" baskıresmi, Max Weber, Protestan etik, kapitalizmin ruhu

Abstract

Rembrandt van Rijn is one of the most prominent painters of the XVII. century Dutch Golden Age whose artistic production had been guided through a Protestant comprehension. Despite the lack of any documented proof, Rembrandt's works may well be argued as explicit manifestations of his spiritual affinity to Mennonitism. As the Mennonites who sought for the unvarnished truth of the Gospel, Rembrandt's art reveal the Mennonit belief that humane sanctity would be exalted through a deep insight of the Gospel and with the love of God and this Mennonit spirit fills his not only religious works but also his whole artistic production including his portraits and landscapes.

For Rembrandt, his art was a "calling"- a task set by God. The concept of "calling", had played a pivotal role for Max Weber in developing his famous "Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism" argument: Protestantism comprises a specific ethic of acquisition and the source of this ethic is "worldly asceticism" which can be characterized as the believer's devoutness to fulfill his vocational obligation assiduously with a loyalty to the Holy Truth and a sense of religious duty. According to Weber, worldly asceticism principle was the keystone of the distinction between the Cath-

olics and the Protestants in the context of economic behaviour and this perception laid the foundation of the birth of modern bourgeois capitalism in the Western world. Protestantism had provided a psychological support for strengthening the “spirit” of capitalism, by loosening the limitations that would disrupt the development of capitalism and by encouraging the economic virtues such as diligence, frugality, sobriety. “*Calling*” is the worldly condition of the believer which is determined by God. Thus working is not associated with mere economic prosperity but with spiritual salvation. Vocational success is God’s blessing, the proof of the believer’s predestination. According to Weber’s argument, praise to diligence and encouragement to vocational success which are led by the Protestant ethic, had been vital in the emergence of capitalism. Therefore Netherland’s being the first country where capitalism grew on a large scale, doesn’t seem coincidental. The Dutch master Rembrandt too had accomplished his “*calling*” so keenly. As Weber defines, he was the embodiment of the mighty effect of the Puritan idea; he was a Protestant soul grown up in freedom and poverty.

Rembrandt’s evangelical approach can easily be distinguished from his Catholic predecessors and contemporaries especially in the context of handling the religious themes. However the master’s works of the other genres may also be analyzed from this perspective. In this essay, subsequent to an introduction about the evolution of Rembrandt’s landscapes, his “*The Three Trees*” etching will be evaluated in the light of his religious orientation and Weber’s “*Protestant Ethic*” argument. From his apprenticeship years to his mastery period, Rembrandt had performed his “*calling*” with the same Protestant spirit. His artistic production had been shaped by the Protestant Ethic. In “*The Three Trees*” etching, while revealing the impeccability of the divine order created by the Mighty God, Rembrandt also lays stress to successfully fulfilling his “*calling*”, his “*task set by God*”, the proof of his predestination, with the painter figure he had portrayed over the hill.

Keywords: Rembrandt, “*The Three Trees*” etching, Max Weber, Protestant ethic, the spirit of capitalism.

"Tanrı, her bir tepenin üzerinde tezahür eder."

Constantyn Huygens¹

Rembrandt van Rijn, sanatsal üretimini Protestan bir anlayışın yönlendirdiği, XVII. yüzyıl Hollanda Altın Çağı'nın en önemli ressamlarındandır. Günümüze ulaşmış yazılı bir belge olmamasına rağmen sanatçının yapıtları, onun Protestan mezheplerinden Mennonitizme spiritüel yakınlığının en önemli tezahürleri olarak yorumlanabilir. Tıpkı Mennonitler gibi yaşamı boyunca İncil'in yalın gerçekliğini arayan Rembrandt'ın sanatına Mennonitizmin, insanî kutsallığın İncil'in derinden kavranması ve Tanrı sevgisi yoluyla yükseltilmesi anlayışı yansımış ve bu Mennonit ruh, yaşadığı dönem Hollanda sanatı özelinde oldukça ayrıksı addedilen sanatçının dinî konulu yapıtlarının ötesinde, portrelerini, manzaralarını da kapsayan tüm üretimine sinmiştir. Filippo Baldinucci, 1642-1644 yılları arasında sanatçının atölyesinde çalışmış bir ressam olan Bernhard Keihl'in tanıklığından hareketle Rembrandt'ın Mennonitizme yakınlığından söz eden ilk isimdir. İlerleyen dönemlerde bu dinsel yönelimin sanatçının yapıtlarında da gözlemlendiği Carl Neumann ve Jakob Rosenberg gibi Rembrandt uzmanları tarafından vurgulanmıştır. Mennonitizmin ruhani önderi Menno Simons'un yolundan gidenler, ruhun korku ve tövbe ile, imanla, insan doğasının iyileştirilmesi, İncil'in derinden kavranması ve Tanrı sevgisi ile gelişeceği inancına dayanan insanî kutsallığın yükseltilmesi doktrinini benimsemişler² ve İsa ya da havarileri tarafından uygulanmamış olan tüm dogmalardan, dinî tören ve ayinlerden uzak durarak İncil'in özgün içeriğine odaklanmışlardır. Mennonitler inançları gereği yemin etmekten, silah taşımaktan ve savaştan kaçınmışlar, bu doğrultuda da devlete itaatkâr kalmalarına rağmen, yönetim kademelerinde aktif roller üstlenmemişlerdir. Böylece Max Weber'in değindiği üzere siyasi olmayan ya da doğrudan doğruya siyasi nitelik taşımayan yemin etmeme, silah taşımama, devlet görevi üstlenmeyi reddetme gibi temel ilkelerin sonucu olarak Baptist yaşam biçiminin bütün ölçülü

¹ E. John Walford, **Jacob van Ruisdael and the Perceptions of Landscape**, Ph D. Dissertation, Department of Art History, Cambridge University, 1981, s. 232.

² Michael Mullet, **Historical Dictionary of the Reformation and Counter Reformation**, The Scarecrow Press Inc., 2010, s. 327.

ve vicdanlı metodiği, siyasi olmayan iş yoluna yöneltmiş, bu da Weber'e göre kapitalist ruhun ortaya çıkışında etkili olmuştur.³ Altın Çağ'da Mennonitler, sınırlı dinî özgürlüğe sahip azınlıktaki bir topluluk olmuş olsalar da bu dönemde tüm Baptist hareketler bağlamında Hollanda, Avrupa'nın en hoşgörülü ülkesi konumundadır. Menno Simons'un "*Hıristiyanca yaşayın; barışçıl, merhametli, müşfik ve gerçek bir tevazu içinde olun; Tanrı'nın kelâmına riayet edin*" öğütleri, XVII. yüzyıl Mennonitizminin temel düsturu olmuştur. Ancak Hollanda Altın Çağı'nın sunduğu fırsatlar, inzivaya çekilen, sakin bir yaşam sürdüren Mennonitler'in birçoğunu cezbeder. Büyük oranda kentli bir nüfus olan Hollandalı Mennonitler, giderek sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik alanlarda aktif roller almaya başlarlar ve Sjouke Voolstra'nın deyiimiyle "*tüccar vaize galip gelir*".⁴ Mennonit topluluk içerisindeki birçok varlıklı tüccar ve zanaatkâr, ekonomik yaşamda son derece etkin olur. Zengin Mennonitler en fazla tekstil alanında faaliyet göstermişler, diyakozların bir kısmı, aynı zamanda kumaş tüccarlığı da yapmıştır. Baltıklar'da ticaret yapan Mennonitler, özellikle balina ve ringa balıkçılığında öncü olmuşlardır. Yine bu dönemde tıp doktorları arasında birçok Mennonit olduğu da bilinmektedir.⁵

Hollanda Altın Çağı, sanatsal faaliyetlere de ivme kazandırmıştır. Artık sanata yön veren yeni ekonomik ve siyasi elit sınıf- burjuva sınıfı bu dönemde kendi inançları doğrultusunda sanatçılara ahlâkî bir görev atfederek yapıtların Hıristiyanca bir yaklaşımla gerçekleştirilmesini talep etmiştir. Böylece Hıristiyan yaşam biçiminin yalnızca sözle değil amellerle de ifade edilmesi gerektiği Mennonit anlayışı bağlamında, yalnızca Mennonit tüccarın değil, Mennonit sanatçının da İncil'in rehberliğine sığınması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Rembrandt da tüm sanatsal yaşamı boyunca bu anlayıştan ayrılmamıştır.

Sanatı, Rembrandt için "*Tanrısız istemenin ona yüklediği özel bir ödev*"dir.⁶ Bu Tanrısız ödev, "*Protestan Ahlâkı*" argümanını geliştirirken Weber'in en önemli dayanağı olmuştur: Protestanlık, özel bir edinin ahlâkı

³ Max Weber, **Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu**, çev. Gülistan Solmaz, Alter Yayıncılık, 2011, s. 124.

⁴ Kenneth Edmonds, **Rembrandt and the Waterlander Mennonites**, The Study and Research Comission on Baptist Heritage and Identity, Baptist World Alliance Gathering, Ede., Netherlands, July 29 2009, s. 12.

⁵ **A.e.**, s. 11.

⁶ Weber, **a.g.e.**, s. 68.

içerir; bunun da kaynağı doğruluk sadakati, dinî bir görev anlayışı ile inanan kulun mesleki yükümlülüğünü bıkmadan, usanmadan yerine getirme azmi ile karakterize edilebilecek "dünyevi asketizm"dir. Weber'e göre ekonomik davranış biçimleri bağlamında Katolikler ve Protestanlar arasındaki ayırt edilebilir farkın temelini dünyevi asketizm prensibi oluşturur. Bu anlayış batı dünyasında modern burjuva kapitalizminin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Protestanlık, kapitalizmin gelişimini sekteye uğratacak sınırlandırmaları gevşeterek, çalışkanlık, kanaatkârlık, itidal, dürüstlük gibi ekonomik erdemleri teşvik ederek kapitalizmin "ruhu"nun güçlenmesinde psikolojik destek sağlamıştır. "Meslek", kulun Tanrı tarafından belirlenen yaşam durumudur. Böylece çalışma, salt ekonomik bir refaha ulaşma ile değil, ruhani bir kurtuluşa ulaşma ile ilişkilendirilmektedir. Mesleki başarı, Tanrı'nın bir lütfudur; "seçilmişliğin" kanıtıdır. Weber'in savunduğu üzere Protestan ahlakın yönlendirdiği çalışkanlık övgüsü ve mesleki başarı teşviki, kapitalizmin ortaya çıkışında hayati öneme sahiptir. Dolayısıyla Hollanda'nın, kapitalizmin büyük ölçekte geliştiği ilk ülke oluşu, tesadüfi gözükmemektedir. Hollandalı usta Rembrandt da, "Tanrı tarafından çağrıldığı mesleğini" büyük bir aşkla yerine getirmiştir. O Weber'e göre "*pür-riten anlayışın muazzam etkisinin somut bir örneğidir; özgürlük ve sefalet içinde yaşamış Protestan bir ruh*"⁷tur.

Rembrandt'ın Protestanca yaklaşımı, özellikle dinsel konuları ele alış bağlamında Katolik öncülleri ve çağdaşları karşılaştırması ışığında ayırt edilebilmektedir. Ancak sanatçının farklı türlere ait yapıtları da bu bakış açısı üzerinden incelenebilir. Bu çalışmada Rembrandt'ın manzara yapıtları gelişimi ve sonrasında "*Üç Ağaç*" adlı aside yedirme baskısı, sanatçının dinsel yönelimi ve Weber'in "Protestan ahlakı" argümanı izleğinde değerlendirilecektir.

Manzara, Hollanda sanatının en popüler konularından biri olmuştur. Hollandalı manzara ustalarının yapıtları, yalınlıkları, resimsel duyarlılıkları ve doğaya bağlılıkları ile janra yeni bir boyut katmıştır. Barok dönemde Katolik ülkelerin aksine Protestan Hollanda'da sanat banileri olarak Kilise ve sarayın yerini Hollandalı tüccarın almasıyla birlikte bu sınıfın çevresine dair samimi tasvirlerle yönelik ilgisi sayesinde, son derece özgün bir resimsel dil ortaya çıkmış ve manzara da en popüler konulardan biri haline

⁷ Peter Ghosh, **A Historian Reads Max Weber: Essays on the Protestant Ethic**, Harrassowitz Verlag, 2008, s. 59-60.

gelmiştir. Rembrandt da bu türden yapıtlar gerçekleştirmiştir fakat tüm sanatsal üretimi göz önünde bulundurulduğunda sanatçının manzara yapıtları, sayıca son derece azdır.⁸ Rembrandt'ın manzara resimleri 1630'ların ortalarından 1640 ortalarına kadar tarihlenir. Manzara çizimlerine, sanatçının neredeyse tüm kariyeri boyunca rastlanır fakat çoğu 1640'lardan 1656'ya kadarki dönemde gerçekleştirilmiştir. Baskılar ise iki dönemde 1639-1645 ve 1650-1652 tarihleri arasında ortaya çıkar.

Rembrandt'tan bir manzara ressamı olarak söz eden ilk biyografi yazarı Edme-François Gersaint'dır oysa Sandrart, Baldinucci, De Piles, Houbaken gibi sanatçının ilk biyografi yazarları, bu tanımlamaya yer vermemişlerdir. Bunun nedeni manzara türünün janr hiyerarşisi içindeki düşük konumu ile ilişkilendirilmektedir. Bu yazarlar, Rembrandt'ın tarihsel tasvirleri ve portreleri gibi çok daha prestijli türlerdeki ustalığını vurgulamayı tercih etmişlerdir. Ancak kendi döneminde Rembrandt'ın manzaralarına meraklı bir alıcı kesim olduğunu, 1640'a kadar uzanan çeşitli Hollanda envanterlerinde geçen birçok Rembrandt manzarası bahsinden anlamak mümkündür. İlerleyen dönemlerde de koleksiyonerler arasında Rembrandt

⁸ Rembrandt'ın üretimi içerisinde manzara resmi sadece % 2'lik, manzara aside yedirme baskıları bu türe ait 300 yapıtı içerisinde % 10'luk ve manzara çizimleri de 1100 adet olduğu bilinen tüm çizimlerinin % 15'lik dilimi oluşturmaktadır. (Cynthia Schneider, **Rembrandt's Landscapes**, Yale University, 1990, s. 1) Ancak Rembrandt'ın günümüze ulaşıandan çok daha fazla sayıda manzara yapıtı olduğu ve bu yapıtların XIX. yüzyıl öncesinde kayboldukları öne sürülmüştür. C. Zilva, Burlington Magazine'e gönderdiği 1938 tarihli mektubunda (Vol. 73, s. 132), ya Rembrandt'a ya da Hercules Seghers'e atfedilen manzara resimlerinden oluşan küçük bir grubu karşılaştırmış ve iki ustanın manzara yapıtlarının aslında hangisine ait olduğunun tespit edilemediğini öne sürmüştür çünkü Hercules Seghers'in manzara yapıtları bağlamında Rembrandt üzerinde belirgin bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Rembrandt, Seghers'in altı manzara yapıtını satın almış ve birinin aside yedirme kopyasını gerçekleştirmiştir. Seghers, manzaraların bulutlar arasından beliren güneş ışığı ile nasıl daha dramatik hale getirilebileceği, ağaçların ve uçsuz bucaksız Hollanda düzlüklerinin nasıl aside yedirme tekniği ile betimleneceği konularında Rembrandt'a ilham vermiş olmalıdır. (A. Hyatt Mayor, "Three Hundred Years of Landscape", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 28, No. 11, Part 1, Nov., 1933, s. 194) Bununla birlikte Rembrandt'ın 1656 tarihli malvarlığı envanterinde sanatçının kendi fırçasından çıkan on iki adet manzara yapıtı olduğu yazmaktadır. Envanterde bu yapıtları tanımlamak üzere kullanılan "bir ahır", "birkaç ev", "bir ay ışığı sahnesi" gibi ifadelerin, günümüzde Rembrandt'a ait olduğu bilinen manzara yapıtlarıyla örtüşmemesi, gerçekten kayıp yapıtların olduğunu düşündürmektedir. (Gary Schwartz, **Rembrandt: His Life, His Paintings**, New York, 1985, s. 288-291).

manzaraları popülerliğini korumuştur.⁹ 1883'e gelindiğinde ise Wilhelm von Bode, "*Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*" adlı kitabında Rembrandt'ı "ilk ve en büyük modern manzara ressamı" olarak tanıtarak Rembrandt manzaralarını "doğanın ruhu ile gizemli bir temas" olarak yorumlamıştır.¹⁰

Rembrandt manzarayı ilk olarak öyküleri için bir arka plan oluşturma amacıyla betimlemiştir. 1631'e kadarki Leiden döneminde genç Rembrandt, ustası Lastman'ın izinde kendini tarihsel resme adar. Lastman için manzara ve mimari unsurlar, yapıtın asıl konusunu oluşturan olayın tarihî dekorunu tanımlama işlevindedir. 1630'ların başında gerçekleştirdiği bir dizi dinî ve mitolojik yapıtında ise manzara Rembrandt için artık yardımcı fakat önemli bir roledir. Amsterdam'a taşındıktan sonra Rembrandt'ın manzara yaklaşımı değişir. Sanatçı bu dönemde arka planların en önemli unsurlarını alarak bağımsız manzara yapıtlarına dâhil eder. Rembrandt'ın manzaralarında, diğer yapıtlarında betimlediği belirli öykülerin yerini, insanın doğa ile ilişkisi ve ilahi düzendeki yeri gibi çok daha genel bir anlayış alır. Sanatçı bu tür yapıtlarında kır yaşamının tipik sahnelerini zaman-mekân olgularından çıkartarak, yeni anlamlarla yükler. Sanatçının yaşadığı dönemde doğa motiflerinin zenginliği, Tanrı'nın her şeye kadir oluşuna dair kulun, ilahi düzen içindeki yeri üzerine tefekkür etmesini sağlayan bir metafor olarak algılanmıştır; fakat bu metaforlar, ne Rembrandt ne de çağdaşı diğer Hollandalı ressamlar tarafından açıkça sunulmamıştır. Rembrandt'ın manzarayı ele alırken, bariz unsurlardan uzak duruşu ve ilk bakışta fark edilmeyeni vurgulayışı, Hollanda manzarasının gerçek ruhunu yalın ve içten bir yaklaşımla iletebilmesini sağlamıştır. O, bu tür yapıtlarına Hollanda manzarasını temsil eden unsurlar eklemiştir. Ağaçlar çevresinde küçük kulübeler, sazlıkların arasına gizlenmiş küçük kayıkların olduğu kanallar, köprüler gibi detaylar, çağdaşları tarafından da kullanılmıştır ancak bu sanatçıların, tercihlerinde geleneksel olana daha fazla yöneldikleri vurgulanmalıdır. Üstelik Rembrandt'ın ilgisi, çağdaşlarında

⁹ Rembrandt manzaralarına sahip olan isimlerden bazıları: Muhtemelen 1710'da satın aldığı "*Fırtınalı Manzara*" ile Brunswick Dükü, 1724'te "*Değirmen*"i satın alan d'Orleans Dükü, Hesse Prensi, Kral III. George. (**Rembrandt Corpus III**, A137, B12; Christopher White, **The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen**, Cambridge, 1982, s. iii).

¹⁰ Catherine B. Scallen, **Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship**, Amsterdam University Press, 2004, s. 67.

gözlemlendiği üzere tek bir manzara türü ile de sınırlı kalmamıştır. Doğa-ya dair tefekkürün dinginleştirici ve yatıştırıcı etkisi ve dolayısıyla kişinin kendi sorunlarına çok daha geniş bir perspektiften bakabilmesine olanak tanınması bağlamında manzara ilgisi, aslında sanatçının tüm yapıtlarında gözlemlenebilir. Bu açıdan Rembrandt'ın manzara yapıtları, çok daha içsel bir anlamla yüklüdür. Onun doğaya yönelmesi, belki de bu içsellığı teşvik etmiş olmalıdır.

1640-1650 yılları arasında sanatçı, Hollanda kırsal yaşamının özünü yansıtan büyük boyutlu manzara çizimleri ve aside yedirme baskıları gerçekleştirir.¹¹ Rembrandt özellikle 1640-1645 yılları arasında kâğıt üzerine betimlediği tüm manzara çizimlerinin ve baskılarının neredeyse yarısını gerçekleştirir.¹² Bu yapıtlar içerisinde yer alan 1643 tarihli “Üç Ağaç”, (Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York, F.1) Rembrandt'ın en büyük boyutlu ve dramatik ışık kullanımı, ışık-gölge karşıtlığı, tonal çeşitliliği ile manzara resimlerine en çok yaklaşan manzara aside yedirme baskısı olarak kabul edilmektedir.¹³

Sahne, Rembrandt'ın 1639'da Amsterdam'daki evine taşındıktan sonra yaptığı gezintiler sırasında keşfetmeye başladığı kent çevresindeki kırsal bölgeden ilham almaktadır ve sanatçının 1640-1652 yılları arası gerçekleştirdiği çizimlerinde ve aside yedirme baskılarında da bu gezintilerin et-

¹¹ Rembrandt'ın 1640'ta ortaya çıkan manzara ilgisini açıklamak üzere üç argüman öne sürülmüştür: Sanatçının 1639'da Amsterdam'a taşınması, bu yeni muhitinin yakınlarındaki kırsal bölgeye, özellikle de Amstel Nehri çevresine ve Diemen köyüne ilgi duymasına neden olmuş olabilir. Diğer görüşe göre ilk eşi Saskia'nın rahatsızlığı ve ölümü sonrasında sanatçı bu kırsal bölgede yaptığı gezintilerde teselli aramış olmalıdır. Üçüncü argüman, Rembrandt'ın, tefekkür etme ve yenilenme için kırsal alana yönelmiş olduğunu savunur. (Linda Stone-Ferrier, “Rembrandt's Landscape Etchings: Defying Modernity's Encroachment”, *Art History*, Vol. 15, No. 4, Dec. 1992, s. 403).

¹² Hazırlık mahiyetinde yalnızca tek bir çizimi oluşu, Rembrandt'ın bu dönemde gerçekleştirdiği manzara çizimlerinin başka yapıtları için hazırlık amacı taşımadığına işaret eder. (Michiel C. Plomp, “Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 64, No. 1, Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints, Summer, 2006, s. 17).

¹³ Yapıt ilk olarak Valerius Röver'in 1731'de derlediği Rembrandt aside yedirme baskılarına dair ilk kapsamlı girişim olarak değerlendirilen yayımlanmamış çalışmasında “*üç küçük ağaç*” olarak geçer. Yirmi yıl sonra yayımlanan Gersaint'in öncü Rembrandt katalogu “*Catalogue Raisonné de toutes Les Pièces qui forment l'Oeuvre de Rembrandt*” (Paris, 1751, s. 67) yapıtı, “*Üç Ağaçlı Peysaj*” başlığı ile tanıtmıştır.

kileri izlenebilmektedir.¹⁴ 1915'te ilk kez Fritz Lugt, yapıtta görülen yerin Amsterdam ile Diemen köyü arasında yer alan Diemerdyck olduğunu belirlemiştir.¹⁵ Yakın zamanda Colin Campbell ise sahnenin batı yönünden, Sloterdijk yolu tarafından bir görünüm olduğunu öne sürmüştür.¹⁶ Ancak sol planda yer alan kent kesitinde bile Amsterdam'a dair belirli, tanımlanabilir işaretlerin olmayışı, sanatçının belli bir yeri değil, genel olarak Hollanda kırsalının karakteristik özelliklerini betimlemiş olduğunu düşündürmektedir. Rembrandt'ın küçük boyutlu baskıları bile, çok daha gerçekçi etkiler uyandırır. Örneğin 1640 tarihli "Amsterdam Manzarası"nda (The Metropolitan Museum of Art) sanatçı Oude Kerk, Montelbaanstoren gibi ayırt edilebilir motifler tasvir etmiştir. Dolayısıyla "Üç Ağaç"ın resimsel düzenlemesi, Rembrandt'ın çok daha bilinçli, hesaplanmış bir etki yaratma peşinde olduğu izlenimi vermektedir. Sanatçı bu büyük boyutlu levhada (213 x 297 mm.) aside yedirme, burin, kuru kazıma tekniklerini bir arada uygulamıştır ve yapıtta bu özene paralel olarak izleyicinin ancak uzun ve dikkatli gözlemi sonucunda fark edebileceği olağanüstü bir motif zenginliği söz konusudur. "Üç Ağaç", Rembrandt'ın üslupsal olduğu kadar anlamsal niyetine dair de merak uyandırmaktadır çünkü teknik karmaşıklık, anlamsal içeriği de derinleştirmektedir.

XVI. ve XVII. yüzyıl Hollanda manzaralarına yönelik son dönemde yapılan araştırmalar, sanatçıların bu türden yapıtlarında belirli bir yere ve zamana dair kesin gerçeklikleri değil, dünyaya dair evrensel düşünceleri iletme arzusunda olduklarını ve bunu çoğunlukla biçimsel ve tematik karşıtlıkları kullanarak başarmaya çalıştıklarını ortaya koymaktadır.¹⁷ Rembrandt'ın titizlikle gerçekleştirilmiş kompozisyonu da bu yönelimin

¹⁴ Aside yedirme baskıların gerçeğe dayanan topografik özellikleri ile resimlerin çoğunun hayali anlayışı arasındaki farklılık sıkça vurgulanmıştır. Jakob Rosenberg, bu farklılığı realizm ve romantizm izleri olarak tanımlar. Bu yönelimler, Rembrandt'ın çağdaşlarında da izlenebiliyor olsa da Rosenberg'e göre Rembrandt, bu iki farklı yaklaşımın farklı yönleriyle yansıtılması gerektiğini düşünmüş olmalıdır. (Jakob Rosenberg, **Rembrandt**, Harvard University Press, 1948, s. 86-87).

¹⁵ Fritz Lugt, **Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam**, Amsterdam, 1915, s. 147.

¹⁶ Colin Campbell, "Rembrandt's Etsen Het Sterfbed van Maria en De drie Bomen", **De Kroniek van het Rembrandthuis XXXII**, 1980, s. 16-17.

¹⁷ bkz. Lisa Vergara, **Rubens and the Poetics of Landscape**, New Haven-London, 1982, s. 43-57; Lawrence Otto Goedde, **Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art**, University Park-London, 1989, s. 19, 210; 48 ve 50 numaralı notlar.

izlerini taşır. Yapıt, sahnenin iki yanında yer alan güçlü karşıtlıklar ile dikkat çeker. Sol kısımda, yükseklerde, rüzgârla savrulan heybetli bulutlar ve yağmur karanlığı görülmektedir; sağ tarafta ise gökyüzü berrak ve aydınlıktır; ulu ağaçlara aydınlık bir fon yaratılmıştır. Sol alanda yer alan ekili alanları ile alçak, düz arazi ve dingin ufuk çizgisi vurgusu, uzaktaki kente uzanan açık bir görünüm sağlamaktadır. Buna karşıt olarak sağ kısımda görüşün derinlere çekilmesi, ulu ağaçlar ve gelişigüzel toprak tepelikleri ile engellenmektedir; bu kısım yoğun çizgilerle gölgelendirilmiştir. Hatta Rembrandt ön planın sol tarafında yer alan nehrin parıldayan yüzeyi ile sağ tarafta yoğun olarak gölgelendirilmiş toprak yığını arasında dokusal bir farklılık yaratmıştır. Bu karşıtlıklar Hollanda dünyasına aittir ve yapıtta farklı alanlar aynı anlayış doğrultusunda çeşitli figürlerle zenginleştirilmiştir: Sol ön planda iki kişi balık tutmaktadır, arka kısımda açık alanlarda çobanlar hayvanları ile betimlenmişlerdir, sağ kısımda çalılıkların ardında âşıklar fark edilmektedir. Ağaçların ardında ahşap bir çit ve küçük kulübeler, dikkati diğer figürlere yönlendiren tepe ile birleşir; burada da omzunda değneği ile erkek bir figür, içindeki yolcuları ile bir at arabası ve sahnenin en yüksek noktasında yüzü sağa dönük, resim alanı dışında bir yerin eskizini yapmakta olan bir ressam figürü görülmektedir.

Doğada gündelik faaliyetleri ile meşgul insanlar ve uzaktaki kent manzarası ile çağdaş bir panorama sunan Rembrandt'ın, yapıtını formüle ederken yüzyılın ilk döneminde Jan van de Velde gibi Hollandalı baskı ustalarının oluşturduğu geleneği izlemiş olduğu vurgulanmıştır.¹⁸ Bu türden yapıtlara yönelik ilginin, bağımsızlığını ve barış ortamını yeni kazanan bir ulusun vatanseverlik duyguları ile canlanmış olduğu ifade edilmiştir.¹⁹ Yüzyıllar boyunca bu tür manzara sahneleri, Hollanda'nın huzur ortamını ve refahını simgelemiştir. Rembrandt'ın yapıtı da böyle bir perspektiften incelenebilir. Örneğin Salomon van Ruysdael'in "*Amersfoort Manzarası*" (Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag) adlı yapıtı bu amaçla gerçekleştirilmiştir ve Rembrandt'ın baskısı ile büyük benzerlikler taşır. Ancak "*Üç Ağaç*" ile dikkat çeken, standart manzara motiflerinin yeni bir görünüm elde etmesidir. Ağaç grubu, yakınındaki figürlerle kıyaslandığında deva-

¹⁸ Susan Donahue Kuretsky, "Worldly Creation in Rembrandt's 'Landscape with Three Trees'", *Artibus et Historiae*, Vol. 15, No. 30, 1994, s. 165.

¹⁹ bkz. Peter C. Sutton, *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Museum of Fine Arts, Boston, 1987, s. 2; David Freedberg, *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century*, London, 1980, s. 11.

sa büyüklüktedir ve ufuk çizgisinin de üzerine yükseltilmiştir. Aydınlık gökyüzü önünde son derece dramatik bir görünüme sahip bu ağaçlar, en tepede üst üste gelerek adeta tek bir ağaç olur. Ağaçların, kompozisyon içerisindeki dikkat çekici konumları, farklı yorum olasılıklarını gündeme getirmektedir.

Ağaç motifi, dinî anlamlar içerir. Doğada yeri ve göğü birleştiren tek form olan ağaç, her yıl yapraklarını yenilemesi, budandığında yeniden filiz verebilmesi ile yeniden doğuşun, yenilenmenin simgesi olarak görülmüştür: Eyub 14: 7: "Çünkü bir ağaç için ümit vardır, Kesilse yine sürer, Ve onun filizleri eksik olmaz." Rembrandt ağacın kefaret anlayışını da çağrıştırdığının farkındadır ki ağaç ve çarmıh ilişkilendirmesine sanatçının birçok yapıtında rastlanır. Bu yapıtlardan biri 1657 tarihli "Dua Eden Aziz Francesco"dur (Museum of Fine Arts, Boston). Kuru kazıma tekniği ile gerçekleştirilen bu yapıtta yaşlı aziz, ulu bir ağacın önünde diz çökmektedir; ağacın ardında çarmıhtaki İsa görülür. "Üç Ağaç"ın aside yedirme çizgileri, yine sanatçının bir başka yapıtını akla getirir: 1653 tarihli "Üç Çarmıh"ta (Museum of Fine Arts, Boston, F.2) Rembrandt, manzara öğelerini ön planda kullanmış ve arka planda natüralist ayrıntılardan uzak durarak salt atmosferik bir "varlık" betimlemiştir. Sanatçının ağaçları ve çarmıhları arasında derin bir spiritüel ve biçimsel ilişki olduğu söylenebilir. Christopher Brown'a göre "Üç Ağaç", Golgota Tepesi'ndeki üç çarmıhı, özellikle de "altıncı saatten dokuzuncu saate kadar bütün yeryüzüne karanlık çöktüğü" (Matta, 27: 45) zaman aralığını bilinçli olarak anımsatma girişimidir. Brown'ın ifadesiyle bu manzara içerisindeki figürler, İsa'nın kurban edilişini anımsatan simgenin egemen olduğu bir dünyanın varlıklarıdır.²⁰ Bir diğer teolojik ilişkilendirme de Teslis üzerinden yapılabilir; ya da yapıtta görülen rüzgâr ve fırtına ile hırpalanmış ağaçların, Tanrı inancı ve Hıristiyan dirayeti ile kaderin fırtınalarına karşı koyabilme gücüne sahip bir ruhu simgelemekte olduğu yorumu yapılabilir. Antoni Ziemba, bu anlayıştan hareketle düşmanca saldıran fırtınadan daha da güçlenerek çıkan ağaçların, acılara göğüs geren inanan kulların Tanrı'nın inayetine mazhar olacaklarının müjdelenmesi olarak görülebileceğini vurgular.²¹

²⁰ Christopher Brown, **Dutch Landscape: The Early Years, Haarlem and Amsterdam 1590-1650**, National Gallery, London, 1986, s. 226.

²¹ Antoni Ziemba, "Rembrandts Landschaft als Sinnbild: Versuch einer ikonologischen Deutung", **Artibus et Historiae**, Vol. 8, No. 15, 1987, s. 123-125.

XVII. yüzyılın metaforik entelektüel algısında bu türden örtük anlamlar yaygındır ve yapıtlardan bu anlamlar beklenir. Tanrı'nın spiritleşmiş özünün sanatsal tasvirinin Calvinist öğretisi uyarınca yasaklanması, Hollandalı sanatçıları Teslis kavramının simgesel eşdeğerleri arayışına yönlendirmiştir. Ancak Rembrandt'ın sahnesi, salt dinî temayı maskeleyen bir manzara olarak değil, üç ağaç motifi ile izleyiciyi tefekküre yönelten bir uyarıcı olarak değerlendirilmelidir. Bu yapıt, yaratımın doğasına dair Rembrandt'ın kendi içsel anlayışını ortaya koymaktadır.

XVII. yüzyıl sanatçısı ve izleyicisi, doğayı Tanrı'nın bir tezahürü olarak algılamıştır. Bu anlayışı ifade edenlerden biri Hollandalı sanat kuramcısı Franciscus Junius'tur. Junius, 1638'de İngilizce ve 1641'de Hollandaca olarak yayımlanan "*De Pictura Veterum*" adlı eserinde "*Doğa, Tanrı ve ilahi gücün tüm dünyaya nüfuz etmiş halidir*" der.²² Joost van den Vondel de 1662 tarihli "*Bespiegelingen van God en Gostsdienst*" adlı şiirinde "*Manzara, onu yaratan Tanrı'nın düşüncelerini yineler*" mısrasını kaleme almıştır.²³ Dönemin anlayışından hareketle Maarten de Klijn, 1982 tarihli "*Invloed van het Calvinisme op de Noord-Nederlandse landschapschilderkunst*" adlı çalışmada XVII. yüzyıl Hollanda sanatında gerçekçi bir manzara türünün yükselişini, seküler bir "sanat sanat içindir" düşüncesiyle değil tam tersine Calvinizm etkisi ile ilişkilendirir. De Klijn'e göre XVI. ve XVII. yüzyıllarda Calvinizm doğayı, tıpkı Tanrı'nın "ikinci kitabı" İncil gibi bir yaratım olarak görür; doğa Tanrı'nın gücünü, bilgeliğini, iyiliğini yansıtmaktadır. Dolayısıyla doğa, insanoğlunun gereksinimleri için bahşedilmiştir ve düzgünce kullanılması gerekir. Doğa, ilahi düzenin kusursuzluğunun bir tezahürü olarak görülmeli ve bunun için şükredilmelidir. Calvin "*Institution de la Religion Chrestienne*" adlı eserinde (Cenevre, 1545) manzara betimini "hazza hizmet eden masum bir konu" olarak tanımlar ve bu türden tasvirler için izin verir.²⁴ Dolayısıyla manzara, Protestan bir ressam için uygun bir temadır. Rembrandt'ın yapıtında bu bağlantılar, hem sahnenin sıra dışı kapsam alanı ve motif çeşitliliği ile

²² Kuretsky, a.g.e., s.169; Franciscus Junius, **The Painting of the Ancients in Three Books**, London, 1638, yeniden basımı Gregg International Publishers, 1972, s. 94

²³ Walford, a.g.e., s. 54.

²⁴ Reindert L. Falkenburg, "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art- A Critical Evaluation", **Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition**, Ed. Paul Corby Finney, 1999, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., s. 344-345.

hem de kök salmış devasa ağaçların göğe yükselişi, yeri ve göğü birleştiren görünümleri ile vurgulanmıştır. Kompozisyonun bir diğer dikkat çekici özelliği, sağ kısımdaki ağaçların, sol tarafta yapısal olarak benzer şekilde tasvir edilmiş bulut kümesi ile yinelenişidir. Böylece izleyici, ağaçlar ve gökyüzü arasındaki ilişki üzerine düşünmeye teşvik edilmektedir. Bunun yanı sıra gökyüzüne ve hava koşullarına dair vurgu, hem resimsel hem de ikonografik olarak en az ağaçlar kadar dikkat çekicidir.

Rembrandt fırtınalı havayı, 1630'ların sonlarında gerçekleştirdiği birçok manzara resminde ele almıştır. Kuşkusuz Rembrandt dışında genel olarak Hollandalı ressamın, ülkenin topografik özellikleri bağlamında gökyüzünü ve bulut kümelerini vurgulamaları hiç de şaşırtıcı değildir. John Walsh'un ifadesiyle Hollandalı sanatçılar, kompozisyondaki canlılık ve birlik anlayışı uğruna bulut oluşumlarının biçimlerini bozma, bunları emprovize etme eğiliminde olmuşlardır.²⁵ Ancak yağmur sahneleri, deniz manzaralarındaki fırtınalar, alegorik baskı dizilerindeki mevsimlerin, ayların, dört elementin (su, ateş, hava, toprak) tasvirleri dışında Hollanda sanatında nadiren görülmektedir. Dolayısıyla Rembrandt'ın yapıtta sergilediği güçlü bulut ve yağmur betimi, coğrafi olarak hava koşullarının zorlayıcılığı dışında Yaratıcı'nın kudretinin dünyevi düzen üzerinde tezahür edişini de düşündürmektedir. "Üç Ağaç"ta Rembrandt atmosfere rüzgârla hayat verir; çizgilerin yönünü değiştirerek girdaplar yaratır. Sanatçı sağdan sola olan baskın rüzgâr yönünü, sahne boyunca yinelenen görsel işaretler yoluyla titizlikle oluşturmuştur: Ağaçların yaprakları sola doğru savrulmaktadır; değirmenin yüzü sağa- rüzgâra dönüktür, üzerindeki kuş bile sola doğru süzülmemektedir; yağmur damlaları da sağdan sola doğru hareket etmektedir. Ancak bazı sanat tarihçiler sahneyi farklı şekilde yorumlayarak rüzgârın soldan estiğini, yaklaşmakta olan sağanağın birazdan manzarayı ve figürleri sular altında bırakacağını öne sürmüşler ve yapıtta figürlerin doğal bir afet ile karşı karşıya olduklarını savunmuşlardır.²⁶ Oysa yapıt, güneşli ve bulutlu gökyüzü arasında neredeyse eşit bir denge sunmaktadır. Yaklaşmakta olan sağanak, bir afete neden ola-

²⁵ John Walsh, "Skies and Reality in Dutch Landscape", **Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth Century Dutch Culture**, Ed. D. Freedberg, J. de Vries, Santa Monica, 1991, s. 95-117.

²⁶ bkz. Christopher White, **Rembrandt as an Etcher**, London, 1969, Vol. 1, s. 199; J. P. Filedt Kok, **Rembrandt Etchings and Drawings in the Rembrandt House**, Maarssen, 1972, s. 126; Linda Stone-Ferrier, **Dutch Prints of Daily Life**, Lawrence, 1983, s. 170.

cakmış gibi gözükmez; sadece Hollanda havasının çabuk değişebileceğini sezdirmektedir ki yağmur, bu topraklara afet değil bereket getirmiştir. Joachim Camerarius 1654 tarihli “*Coeli Benedictio Ditata*” adlı amblem kitabında yağmurun hayat veren özelliklerini, Tanrı’nın insanoğlunu “Kutsal Ruh”un yağmuru ile kutsaması olarak yorumlamıştır.²⁷ Rembrandt da manzarası ile Yaratıcı’nın eseri olan bir dünya sunmaktadır. Ancak Rembrandt, sanatçının da yaratıcı rolünü vurgulamıştır. Rembrandt’ın sağ plana, en yüksek noktaya eklediği sanatçı figürü, sanatsal sürece dair doğrudan bir övgü niteliği taşır. Resim alanının ötesinde yalnızca onun görebileceği bir manzaraya bakmakta olan bu figür, doğanın uçsuz bucaksızlığını vurgular ve sanatçının doğayı anlama, betimleme yetisinin, anlık görünümünün ötesinde olduğunu ima eder. Bu görünüm, belirli bir yerin betimi olmaktan çok, sanatsal bir buluş, sanatsal bir anlayış olarak algılanmalıdır. Figür, doğrudan bir otoportre olmasa da Rembrandt’ın kendisine bir atıftır.²⁸ Bu, Rembrandt’ın doğayı tefekkür etme anlayışını ortaya koyan bir yapıttır. “*Üç Ağaç*” ile sanatçı, hem motif tercihleri ile hem de düzenlemeyi ele alış üslubuyla yapıtın yaratıcısı olarak kendi rolünü de vurgulamaktadır. Rembrandt’ın “*Üç Ağaç*”ta gösterdiği teknik ustalık, yapıtın çizgisel ve tonal zenginliği ile ayırt edilebilmektedir. Bu açıdan yapıtın, fiziki dünyanın farklı yönlerini gözler önüne serme girişimi olduğu söylenebilir. Üç ağaç ile benzer şekilde yapılandırılmış fakat puslu bir görünümle daha belirsizce betimlenmiş bulut kümeleri arasındaki farklılık, doğanın Tanrı’nın yaratımı olduğu anlayışını iletmektedir. Bu resimsel karşıtlıklar yoluyla Rembrandt, motiflerin anlamları dışında sanatsal bir uğraş olarak “yaratılanı yaratma” eyleminin de farkında olunmasını sağlamayı amaçlamıştır.

Bu dönemde Hollanda yazını da manzaranın, hem teknik ustalık hem de hayal gücü bağlamında sanatçının yaratıcılık yetilerine meydan okuyan bir tür olduğunu savunur. Yüzyıl başında Karel van Mander “*Het Schilderboeck*” adlı ünlü eserinin manzara türüne ayırdığı bölümünde ağaçların, yaprakların “hareket halinde” betimlenmesinin ne denli zor olduğunu vurgulamıştır. Van Mander’e göre dünyevi olanın kopya edilmesi, kas gücünün kullanıldığı türden bir faaliyet değildir. Yaprakların öğre-

²⁷ Kuretsky, **a.g.e.**, s.171.

²⁸ Aynı anlayışı, sanatçının 1665 tarihli otoportresinde de (Kenwood House, Londra) izlemek mümkündür. Yapıtın arka planında görülen yarım daireler, Giotto anekdotundan hareketle sanatsal ustalığın ifşası olarak yorumlanmıştır.

nilmesi ve betimlenmesi zordur çünkü onlar "spiritüel şeyler"dir ve bu yüzden yalnızca hayal gücü ile algılanıp betimlenebilirler. Rembrandt'ı van Mander'in "ince dalların yukarı ya da aşağı bakar şekilde rastgele betimlenmesi, yaprakları monotonluktan kurtaracaktır" veya "ağaçları etkili şekilde gruplandırın", "ulu ağaçların çevresine küçük figürler yerleştirin"²⁹ tavsiyeleri etkilemiş midir bilinmez fakat o, tam da bu öğütleri tutmuştur. Rembrandt'ın ağaçları, ikonografik çağrışımları olan ustalıklı gruplandırılmaları dışında, doğaya dair bu türden incelikli ve karmaşık bir algıyı da görselleştirmektedir. Ağaçların "bir olan" görünüşleri evrendeki kararlı ve sağlam duruşlarını ima ederken, uçuşan, "hareket halindeki" yaprakları, ışığa ve havaya karşılık veren parıldayan bir illüzyon sağlamaktadır.

Daha sonraki dönemde bu kez bulutların ve gökyüzünün anlaşılması ve betimlenmesine dair zorluklar gündeme gelmiştir. 1640'ların başında, yani "Üç Ağaç"ın gerçekleştirildiği dönemde Rembrandt atölyesinde olan Samuel van Hoogstraten, 1678'de yayımlanan "Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst" adlı eserinde, bulutlar ile gökyüzü arasındaki etkileşimin öneminden bahseder ve Hoogstraten'a göre bu etkileşim, yalnızca sanatçının doğru bakışı ile sağlanabilir. Yazarın ifadesiyle "sıradan insanlar bulutların ve imgelerin şans eseri oluşan alametlerini okuyabileceklerini düşünürler ve kolayca yanırlar."³⁰ Rembrandt'ın gökyüzünü ele alış şekli de, onun göğü, formların ve şekillerin belirlediği bir tür "ilahi tuval" olarak algılamış olduğunu düşündürmektedir.

"Üç Ağaç", gölge-ışık kullanımı ile de dikkat çekmektedir. Yapıt, Rembrandt'ın gölge ve ışığın sonsuz bir çekişme içinde olduğu dramatik manzaralarından biridir. Gölgenin gizemi, Rembrandt yapıtlarında yaşamın gizemi üzerine tefekkür etme aracıdır. O, doğanın karanlığını derinleştirerek ya da doğayı ışığa boğulmuş olarak göstererek, doğaüstü varlığın farkında olunmasını amaçlar. Rembrandt, *chiaroscuro*su ile hem görsel, hem de spiritüel anlamlara sahip görünüşler yaratır. Onun için spiritüelliğin aşkın varlığı, gerçek yaşamdan ayrı değildir; birlikte "bir olurlar". Bu açıdan Rembrandt'ın aside yedirme baskıları bağlamında "Üç Ağaç",

²⁹ Karel van Mander, **Het Schilderboeck**, Haarlem, 1604, Davaco Publishers, Utrecht, 1969, Folio 37v.

³⁰ Samuel van Hoogstraten, **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Boekverkooper, 1678, s. 140.

ayrıcalıklı bir konumdadır. Sanatçının 1630'ların sonunda ve 1640'ların başında kâğıt üzerine gerçekleştirdiği birçok manzara betiminde motif üzerine odaklanılmış ve gölge-ışık ya da hava etkileri sadece sezdirilmiştir. “Üç Ağaç” ise gölge-ışık karşıtlığı ve detay zenginliği ile sanatçının 1630'ların sonunda gerçekleştirdiği manzara resimlerinin dilini, aside yedirme baskıya uyarlar; siyah-beyaza çevirir. “Üç Ağaç”, neredeyse sanatçının büyük boyutlu bir yağlıboya resmi gibidir. O, ışık kullanımına Protestan bir farkındalık kazandırmıştır.

Weber'in ifade ettiği üzere Protestan anlayışta dünya, Tanrı'ya hizmet etmek için yaratılmıştır; başka bir amacı yoktur. Seçilmiş Hıristiyan, kendi üzerine düşen Tanrı emirlerini yerine getirir. Protestan kulun bu dünyadaki tek görevi, Tanrı'nın yüce şanına uygun yaşamı uygulamak ve öğretmektir. Bunu da mesleği yoluyla gerçekleştirir.³¹ Meslek, “*tutarlı bir asketik erdem talimidir.. Kulun, itinayla yöntemli bir biçimde mesleğinin ardından giderken ortaya çıkan bilinci, kendi kutsanmışlık durumunun bir ispatıdır. Tanrı'nın istediği kendi başına bir çaba değildir; mantıkî bir meslek çabasıdır.*”³² Weber'e göre Baptist kutsallık öğretisinin bilincin rolüne atfettiği bu önem, iş yaşamındaki eylemler üzerinde etkili olmuş ve kapitalist ruhun ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Değindiği üzere Menno-nitizm, Hıristiyan yaşam biçiminin sadece sözle değil, amellerle de ifade edilmesi gerektiğini salık verir. Böylece Mennonit sanatçı da, tıpkı Mennonit tüccar gibi “Tanrı tarafından çağrıldığı mesleği”ni İncil ahlâkının rehberliğinde icra eder ve yine Weber'in ifadesiyle “*Rembrandt gibi eşsiz bir dâhinin yarattıklarının da kendi anlayışı ile çok temelden belirlenmiş olduğu unutulmamalıdır.*”³³

Rembrandt son derece üretken bir sanatçı olmuştur. Kariyerinin ilk yıllarından itibaren gerçekleştirdiği sayısız yapıtında, onun dinî anlayışının izlerini sürmek mümkündür.³⁴ Menno-nitizm, henüz Leiden'deki baba evinde “Tanrısı'na yaklaşma” arzusuyla büyük bir şevkle “Tanrı buyruğu”

³¹ Weber, a.g.e., s. 88.

³² A.e., s. 134.

³³ A.e., s. 141.

³⁴ bkz. Nurtaç Elçi Akpınar, **Rembrandt van Rijn'in Kimi Yapıtlarında Max Weber'in “Protestan Ahlâkı” Anlayışının İzleri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.

mesleğini yerine getiren genç Rembrandt için de, büyük başarılarla birlikte büyük acılar da tatmış ve bu kez "Tanrı'nın inayetine sığınmış" usta Rembrandt için de hep aynı derin anlama sahip olmuştur. Konunun bir İncil öyküsünü temel almadığı yapıtlarında bile Rembrandt'ın Mennonit öğretileri rehber almış olduğu görülmektedir. Portreleri veya tıpkı diğer manzaraları gibi "Üç Ağaç" da, aynı Protestan ruh ile gerçekleştirilmiştir. Rembrandt'ın tüm sanatsal üretimini *Protestan Ahlâkı* şekillendirmiştir. O, "Üç Ağaç" ile Yüce Yaratıcı'nın yarattığı ilahi düzenin kusursuzluğunu gözler önüne sererken "tepenin üzerinde tezahür eden" ressam figürü ile "seçilmişliğinin" kanıtı olan mesleğini, "Tanrı tarafından çağrıldığı ödevini", "yaratılanı yaratma sanatını" da kusursuzca yerine getirdiğini vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akpınar, Nurtaç Elçi, **Rembrandt van Rijn'in Kimi Yapıtlarında Max Weber'in "Protestan Ahlâkı" Anlayışının İzleri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.
- Brown, Christopher, **Dutch Landscape: The Early Years, Haarlem and Amsterdam 1590-1650**, National Gallery, London, 1986.
- Campbell, Colin, "Rembrandt's Etsen Het Sterfbed van Maria en De drie Bomen", **De Kroniek van het Rembrandthuis XXXII**, 1980, s.16-17.
- Edmonds, Kenneth, **Rembrandt and the Waterlander Mennonites**, The Study and Research Comission on Baptist Heritage and Identity, Baptist World Alliance Gathering, Ede., Netherlands, July 29, 2009.
- Falkenburg, Reindert, "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art: A Critical Evaluation" , **Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition**, Ed. Paul Corby Finney, Wm. B. Eerdmans Publishing Co.,1999, s.343-368.
- Freedberg, David, **Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century**, London 1980.
- Gersaint, E. François, **Catalogue Raisonné de toutes Les Pièces qui forment l'Oeuvre de Rembrandt**, Hochereau, Paris, 1751.
- Ghosh, Peter, **A Historian Reads Max Weber: Essays on the Protestant Ethic**, Harrassowitz Verlag, 2008.
- Goedde, Lawrence Otto, **Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art**, University Park-London, 1989.
- Hoogstraten, Samuel van, **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Boekverkooper, 1678.
- Junius, Franciscus, **The Painting of the Ancients in Three Books**, London, 1638, yeniden basımı Gregg International Publishers, 1972
- Kok, J. P. Filedt, **Rembrandt Etchings and Drawings in the Rembrandt House**, Maarsse, 1972.
- Kuretsky, Susan Donahue, "Worldly Creation in Rembrandt's 'Landscape with Three Trees'", **Artibus et Historiae**, Vol. 15, No. 30, 1994, s. 157-191.
- Lugt, Fritz, **Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam**, Amsterdam, 1915.
- Mander, Karel van, **Het Schilderboek**, Haarlem, 1604, Davaco Publishers, Utrecht, 1969.

- Mayor, A. Hyatt, "Three Hundred Years of Landscape", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 28, No. 11, Part 1, Nov., 1933, s. 193-195.
- Mullet, Michael, **Historical Dictionary of the Reformation and Counter Reformation**, The Scarecrow Press Inc., 2010.
- Scallen, Catherine B., **Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship**, Amsterdam University Press, 2004.
- Schneider, Cynthia, **Rembrandt's Landscapes**, Yale University, 1990.
- Schwartz, Gary, **Rembrandt: His Life, His Paintings**, New York 1985.
- Stone-Ferrier, Linda, **Dutch Prints of Daily Life**, Lawrence, 1983.
- "Rembrandt's Landscape Etchings: Defying Modernity's Encroachment", **Art History**, Vol. 15, No. 4, Dec. 1992, s. 403-433
- Sutton, Peter C., **Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting**, Museum of Fine Arts, Boston, 1987.
- Plomp, Michiel C., "Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New Series, Vol. 64, No. 1, Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints, Summer, 2006, s. 1, 3-48
- Rosenberg, Jakob, **Rembrandt**, Harvard University Press, 1948.
- Van de Wetering, E.; Bruyn, J.; Haak, B.; Levie, S. H.; Van Thiel, P. J. J.: **A Corpus of Rembrandt Paintings: Volume III**, 1635-1642, New York, Springer, 1990.
- Vergara, Lisa, **Rubens and the Poetics of Landscape**, New Haven-London, 1982.
- Walford, E. John, **Jacob van Ruisdael and the Perceptions of Landscape**, Ph D. Dissertation, Department of Art History, Cambridge University, 1981.
- Walsh, John, "Skies and reality in Dutch landscape", **Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth Century Dutch Culture**, Ed. D.Freedberg, J. de Vries, Santa Monica, 1991, s. 95-117.
- Weber Max, **Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhunu**, Alter Yayıncılık, 2011.
- White, Christopher, **Rembrandt as an Etcher**, Vol. 1 London, 1969.
- The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen**, Cambridge, 1982.
- Ziamba, Antoni, "Rembrandts Landschaft als Sinnbild: Versuch einer ikonologischen Deutung", **Artibus et Historiae**, Vol. 8, No. 15, 1987, s. 109-134
- Zilva, C., Letter, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 73, No. 426, Jul. 1938, s. 132.



F.1- Rembrandt, “Üç Ağaç”, 1643, Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York.



F.2- Rembrandt, “Üç Haç”, 1653, Museum of Fine Arts, Boston.